

ACERCAMIENTO A UN PENSAMIENTO ASINTÁCTICO A TRAVÉS DE ERNEST FENOLLOSA

ELOÍSA DE GUZMÁN ALONSO
UNED
eloisadeguzman@hotmail.com

RESUMEN

Las investigaciones de Fenollosa sobre el fondo poético del lenguaje a través de la escritura china nos hacen plantearnos cuestiones como la ausencia de sintaxis en la imagen de estos caracteres y en otros sistemas sémicos como el *I Ching*, y el desarrollo temporal de la oración hacia la esencia de la acción, esto es, el núcleo verbal. Desde este punto de vista, el verbo es el motor del lenguaje y en su interior se despliega todo el horizonte predicativo, hallándose las subordinaciones intrínsecas en su naturaleza creadora.

PALABRAS CLAVE: sintaxis; escritura china; *I Ching*; imagen; metáfora.

ABSTRACT

Fenollosa's research about the poetic language background by Chinese writing makes us think about issues such as the absence of syntax in the image of these characters and other semic systems like the *I Ching*, and the temporal development of the sentence to the essence of the action, that is, the verbal nucleus. From this point of view, the verb is the engine of language and inside all the predicative horizon, being the intrinsic subordination in their creative nature.

KEY WORDS: syntax; Chinese writing; *I Ching*; image; metaphor.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo expone la tendencia esencial y asintáctica del lenguaje a través de las investigaciones de Fenollosa y mediante el *I Ching* o Libro de las mutaciones, que presentan

un reto para una comprensión gramatical basada en la búsqueda de los rasgos específicos del funcionamiento poético del lenguaje. Mediante la imagen, el hexagrama y la gramática poética, creamos un campo de relaciones que nos presentan una estructura de pensamiento que trasciende los límites de la sintaxis en aras de un nuevo orden que sigue las leyes de la naturaleza y nos lleva a dar un paso más *en la evolución del lenguaje* hacia un campo donde se vislumbran un esencialismo y un nuevo conocimiento que nos aportan las leyes contenidas dentro de la palabra. Estas leyes y este nuevo orden, creado por la acción de lo poético, constituyen un nuevo concepto de sintaxis, donde prevalece el verbo y su potencial sobre la fragmentación de la gramática tradicional.

2. ESCRITURA CHINA E *I CHING*

La definición de Pound de “imagen” como *un complejo intelectual y emocional en un instante del tiempo* (Fenollosa, Pound, 1977:4) nos acerca a la idea de un paradigma de carácter arquetípico, esto es, una unidad que es situada en un determinado punto espacio-temporal y que está influida por el entorno, digamos, mediante un proceso de mimesis, en el cual su esencia no es modificada, sino adaptada a un fluido ideal que la conforma según el contexto y horizonte predicativo. Esto demuestra la ductibilidad y adaptabilidad de los arquetipos intemporales y sus diferentes manifestaciones en la lectura, interpretación y hermenéutica. El sistema combinatorio del *I Ching* que utiliza la formación de hexagramas a partir de trazos fuertes o débiles es uno de los ejemplos que mejor expresa el tema que tratamos. En cada formación arquetípica, que conlleva un dictamen determinado, existe una adaptación al mundo en el que se conforma, dotando de sentido al conjunto de elementos y seres integrados en su campo de manifestación.

A través de la relación entre los componentes y sus cualidades asociadas se conforma el significado global del hexagrama del *I Ching* que, con su elasticidad de sema, se convierte en signo invertible, transformable y transformante.

Aunque tomemos estos modelos como agentes estructuradores, no debemos confundir la escritura imagista de la escritura china con el sistema semántico de los trazos del hexagrama del *I Ching*, puesto que imagen e ideograma pertenecen a parámetros diferentes: el primero es el resultado de una aplicación del principio generador del segundo y contiene los semas, mientras que el segundo representa la estructuración de los mismos. Otra diferencia fundamental es que los caracteres chinos¹ representan una reproducción visual concreta de la realidad enunciada, mientras que los hexagramas constituyen un orden de tipo matemático, donde se representa y se estructura la naturaleza interna con sus leyes, y no la naturaleza externa. En numerosas ocasiones se ha intentado reproducir en poesía las formas externas de las matemáticas o el *I Ching* desde una visión descriptiva y evocativa², pero no aplicando directamente la estructura interna al lenguaje poético. Este método supondría un nuevo concepto de la poesía y, nos atrevemos a afirmar, un nuevo camino que podría tomar la poesía

¹ No debemos olvidar que sólo una quinta parte del léxico chino es la que corresponde a caracteres evidentes como estenografías visuales.

² Ponemos como ejemplo a Octavio Paz y Jorge Luis Borges.

del futuro, siguiendo su evolución natural de acuerdo a la tendencia del desarrollo del pensamiento hacia la esencialidad, teniendo este fenómeno como consecuencia la contracción del lenguaje (Domínguez Rey, 2007).

3. GRAMÁTICA DE LA IMAGEN: SINTAXIS Y ASINTAXIS³

Para Fenollosa, la gramática tiene como función desplazar la imagen creadora y, por tanto, la metáfora que constituye la base conceptual y que es ocultada tras el signo fonético (Hernández Martínez, 2007:212). La escritura china no reproduce sonidos, sino que evoca ideas, y estas unidades mantienen su independencia, por lo que nos acercamos a una estructura profunda del lenguaje y, por consiguiente, a un amplio despliegue de posibilidades latentes; es por eso por lo que la frase china tiende a lo abstracto y a lo absoluto por su aspecto estático en cuanto a principios universales. En su encuentro con el pensamiento, al estar esta lengua libre del peso de los casos, géneros, modos, etc., permite centrarse en lo esencial. Por tanto, nos encontramos con un *a priori* de gramática poética específica basada en la variedad, contrapunto, ambigüedad y esencialidad (Fenollosa, 1977:17). Esta esencialidad facilitada por el asintactismo y el asincronismo chinos da lugar a un *suprasentido* metafórico endógeno que incrementa la plasticidad del pensamiento poético. Laura Hernández dice al respecto:

Si el carácter esencial del acto poético consiste en la recreación continuada de un orden que se convierte siempre en otro, abriendo paso a lo posible, y dado que esa condición es el fundamento de la escritura china, el carácter poético de esta es indudable (Hernández Martínez, 2007:212).

En la escritura china, los caracteres pueden ser vistos y leídos por el ojo, silenciosamente, uno tras otro, por lo que el signo chino sería “una especie de recordatorio perenne de la imagen de la cosa” (Dietz, 1978:641) y, por otra parte, el *I Ching* es un texto en su integridad compuesto de signos, pero, he aquí el interrogante que surge: ¿se considera esto un acto lingüístico? ¿Es lenguaje la sola observación de la naturaleza a través de caracteres que, de algún modo, la representan? Surge entonces, ante la contemplación de estas imágenes, la necesidad lingüística de ordenar en el mundo un ente abstracto: de *verbalizar*. A este respecto, existe un límite un tanto difuminado entre poética y suprapoética⁴, esto es, la conformación del poema intuitivo pero que no llega a ser ordenado gramaticalmente en un plano externo; se puede decir que forma parte de una dimensión del lenguaje que prescinde del plano fónico y que sin esta manifestación física y elemental es “respirado” (Domínguez Rey, 2006). Ocurre algo parecido en la lectura de la música de una partitura, sin que se produzca sonido alguno, aprehendiéndola como tal: eso ya es música.

Fenollosa busca el factor que distingue la poesía de la prosa en el verso chino, y lo encuentra en la potencialidad de acción latente de cada elemento, que nace únicamente de un

³ Término empleado por Fenollosa para referirse a la ausencia de sintaxis.

⁴ Término que hemos creado para definir la distinción entre poesía real y poesía percibida: conocimiento necesario a tener en cuenta en todo acto hermenéutico.

acto volitivo poético; llamémoslo “actitud poética”, intencionalidad⁵ o, en términos lacanianos, *el objeto que está detrás del deseo*.

3.1. Sintaxis y tiempo

La relación entre memoria y lenguaje que encontramos en el ideograma chino facilita la recreación del sentido y nos conduce a un nuevo orden dinámico, en contraposición del orden estático representado en las lenguas occidentales y, en resumen, de la tradición gramatical basada en un rígido reglamento (Hernández Martínez, 2007:212). El pensamiento sintáctico es lineal y, por tanto, sucesivo, al igual que las operaciones de la naturaleza, aplicadas a un determinado horizonte predicativo *hic et nunc*.

Según enuncia Hao Chen, la escritura china revela, de una manera poliédrica, una sucesión del pensamiento humano y nos lleva a dar un paso aún más lejano:

Los caracteres chinos poseen una dimensión más; una capa significativa más vertical que lo lineal, que lo sucesivo, mejor dicho (Chen, 2015:124).

En la poesía china encontramos sucesividad, al igual que en las operaciones de la naturaleza y en el proceso del pensamiento humano, pero se trata de una sucesividad libre de la arbitrariedad que encontramos en las convenciones fonéticas y gramaticales (Dietz, 1978:641). En la lengua china existe relación entre significado y significante, pero, inconscientemente, en nuestra percepción, siempre prima el significado en la imagen, donde no hay significante, al igual que en el *I Ching*. En este sentido, los conceptos expresados han sido liberados del significante y pueden significar la esencia de ellos mismos actuando mediante metonimia y metáfora en su desplazamiento por diferentes campos sémicos. A partir de este momento, obtenemos la imagen de las operaciones de la naturaleza, poniéndose en funcionamiento, *a posteriori*, todo el despliegue de las connotaciones.

Por su parte, Fenollosa ejemplifica la sucesión sintáctica a través de la imagen de un hombre mirando a un caballo (Fenollosa, Pound, 1977:32). En el habla dividimos la rápida continuidad de esa acción y la imagen en tres partes esenciales de orden lógico: *hombre mira a caballo*. En sí, este acto ya constituye una unidad adaptada a nuestro tiempo lineal determinado. De aquí parten o se despliegan todos los actos fenomenológicos latentes posibles, poéticos, científicos o literarios, pero a todos les unirá un proceso natural, que en chino se representaría con tres caracteres:

Hombre: 人 (rén, hombre); el hombre está sobre sus dos piernas.

Ver: 見 (jiàn, ver); su ojo se mueve a través del espacio: la parte de arriba representa el ojo, la de abajo, las piernas.

Caballo: 馬 (mǎ, caballo); el caballo está sobre sus cuatro patas (Chen, 2015:125).

⁵ Desde el pensamiento husserliano, que mantiene que la conciencia siempre encierra una intención (Husserl, 1977:199).

Estas tres palabras representan los tres términos de un proceso natural que pueden ser denotados con caracteres chinos en el mismo orden. El conjunto en sí mismo ya constituye una unidad conceptual, y dentro contiene la imagen en un movimiento continuo. La naturaleza de la palabra, que es orgánica, ya implica transferencias de fuerza de agente a objeto que constituyen fenómenos naturales y ocupan tiempo, paradójicamente, en un constante existir como principio intemporal. En una obra pictórica, esta *imagen* no tendría sucesión natural, pero sí en el lenguaje. De ahí las palabras de Fenollosa refiriéndose al carácter intemporal y cristalizado de una imagen: “leyendo chino vemos las cosas llevando a cabo su propio destino” (Fenollosa, Pound, 1977:34). El tiempo aquí es reducido a un arquetipo que lo convierte en principio invariable y a la vez mutante, de acuerdo con la naturaleza viva y respirante del lenguaje. Hemos heredado una gramática apegada al modelo grecolatino, con normas rígidas que condicionan la expansión del lenguaje y del pensamiento tanto en el plano sintáctico como morfológico. Como afirma Dietz Bernd:

Fenollosa critica con acierto las acepciones de la frase como unidad de pensamiento o como unión de un sujeto y un predicado. Su antiidealismo al criticar la prioridad establecida de la categoría frente a la dinamicidad de la cosa es indiscutible (Bernd, 1978:642).

De este modo, cada suceso acontece dependiendo de su duración, ritmo y tiempo de vida. La obra musical *Poema sinfónico para cien metrónomos* de György Ligeti (https://www.youtube.com/watch?v=tvYPOGy_8gg) es un claro ejemplo de esto: en esta creación se ponen en marcha cien metrónomos, cada uno a velocidad diferente, con el fin de experimentar con la intercontemporaneidad, pluritemporalidad y contrapunto de desfase. Así, encontramos dos dimensiones donde este fenómeno temporal, inherente al tiempo como dimensión, se cumple: una misma medida de tiempo y una misma proporción, el arquetipo, crea mundos diferentes que interactúan entre ellos, consiguiendo una variación y mutación casi infinita partiendo de una medida invariable.

4. EL VERBO COMO NÚCLEO. REDUCCIÓN SINTÁCTICA Y CATEGORÍA ABSOLUTA

Como podemos deducir de lo anterior, la acción llevada a cabo en toda escena cubre a toda oración o locución de un velo verbal que dona acción y mutación a cada elemento que es “tocado” por él. De alguna manera, esta visión nos conduce a la reflexión sobre el lenguaje de David Bohm a través del “reomodo” (Bohm, 2002): un lenguaje cuya formación parte de la búsqueda de la “no fragmentación”. En la estructura común de una oración, *sujeto + verbo + objeto*, se muestra una separación entre ellos. Bohm propone experimentar⁶ con este orden dando más protagonismo al verbo en la oración, de manera que tal modo de expresión pueda influir en nuestro pensamiento, viendo al mundo como un conjunto de acciones, cambios y movimientos, en lugar de un conjunto de objetos sobre los que actuamos.

⁶ Tengamos en cuenta que en ningún momento Bohm pretende sustituir nuestro lenguaje por el “reomodo”, sino que este sólo es utilizado como medio didáctico y como praxis de su teoría.

Todo esto pertenece al dominio de la oración, pero, en cuanto a las palabras chinas aisladas, sabemos que estas tienen un origen pictórico con un rasgo fundamental: todos estos radicales contienen una idea verbal de acción y gran número de ellos representan la imagen de una acción o proceso, de acuerdo con la filosofía china y su principio de constante mutación. La acción es inherente a la naturaleza, y se adapta a sus tiempos y a su velocidad o ritmo de acontecimientos según la organicidad del cosmos. Los modificadores de este parámetro vendrán dados por la expansión del sintagma en secuencia fenomenológica dentro de un mismo arquetipo invariable: el verbo, superponiéndose ritmos diferentes que producen un desfase inevitable que crea el contrapunto temporal al que nos referíamos anteriormente. El acto se convierte en sustancia, y agente y objeto se transforman en límites de su acción en el campo de las transferencias comunicativas. Resuenan ante este hecho las palabras de Antonio Domínguez Rey en cuanto a una concepción del verbo como un *continuo significante* (Domínguez Rey, 2003:23). En esa dependencia del verbo, lenguaje y objeto se aproximan hacia un encuentro con causa poética y efecto dramático. Nombre y verbo son vistos como una sola cosa en movimiento, y eso es lo que tiende a representar la escritura china. De ese modo, encontramos en cada formante una escena del mundo. Un ejemplo de esto es la imagen del término “onda”, cuya representación es: *barco + agua*; como podemos ver, en un sustantivo ya encontramos una acción.

Según Fenollosa, esto explica la gran cadena de acontecimientos donde cada acto es causa o sucesión de otro, por lo que es imposible encerrar varias cláusulas en una simple oración en la que el movimiento “escapa” a los límites cerrados de esta. Como hemos dicho, todo proceso está relacionado con la naturaleza, y por esto todo presente predicativo es un hecho virtual, punto o hito de situación espacio temporal en el mundo; un *reflejo del orden temporal en la causalidad* (Fenollosa, Pound, 1977:37). Y continúa Fenollosa con este enunciado: *La única oración completa es la que incluya el tiempo de pronunciación* (Fenollosa, Pound, 1977:37); por consiguiente, para él la oración no es un atributo de la naturaleza, sino un accidente del hombre en tanto que es ser hablante y una transferencia de fuerzas necesaria⁷.

El sistema binario que estructura el *I Ching* se proyecta en la existencia de trazos fuertes y débiles. Por otra parte, esta dualidad también articula la gramática funcional, en el modo en que sujeto y objeto trasladan y transponen su fortaleza, como ocurre en el caso de las oraciones pasivas, donde encontramos un carácter ambiguo de ciertos participios del verbo, que pueden llegar a concebirse como atributos. En determinadas oraciones, algunos verbos denotan estados y no actos; así, si decimos *yo sueño*, no estamos describiendo una acción, sino un estado: estado de sueño. El atributo, por tanto, se convierte en verbo, núcleo que es resultado de la fusión entre sujeto y objeto. Ese “es” de la pasiva se convierte en cuerpo receptor que se fusiona con el cuerpo donador, convirtiéndose en destinatario por acción completada del verbo.

⁷ La transferencia sería la siguiente: término desde el cual → transferencia de fuerzas → término hacia el cual. Si tomamos esto como acto consciente o inconsciente de un agente, el diagrama se convierte en: agente → acto → objeto.

En el encuentro de los opuestos se producen transferencias de fuerzas entre ellos; la mutación⁸ existe porque en todo movimiento negativo hay una pulsión positiva y viceversa: de este modo, lo positivo y negativo se definen constantemente. En todo análisis fenomenológico llegamos a un *es* a partir de *no es*, y esto constituye la fuente de la metáfora, de donde nace todo verbo como situación procesual. Por eso no decimos que un árbol *verdea*, sino que *es verde*. El atributo ya contiene el proceso y el verbo en sí mismo, y su verbalización constituye su manifestación en el mundo. El sujeto se identifica con la acción convirtiéndose en estado, y encontramos una elipsis de la cópula, por lo que el resultado, tras proceso fenomenológico, es el siguiente:

Yo sueño → yo soy sueño

El acto es experiencia, la conciencia implica intención, e intención implica acción en acto de mimesis con la inmersión en el estado: la atmósfera de este horizonte recubre de nuevo el significado de la situación. Este mismo fenómeno tiene lugar en el principio de mutación que rige el *I Ching*: en el hexagrama se recogen las diferentes dimensiones de la palabra, tales como intención, emoción, tiempo, espacio, potencial trascendental, horizonte, etc.; es decir, el mensaje es absorbido por su entorno. La transferencia de fuerzas puede, por metonimia, transformar un ente. Pondremos un ejemplo de esto:

En una oración como “tus ojos brillan” sabemos que los ojos no brillan, sino que semánticamente son sujetos pacientes de una luz externa que se refleja en ellos.

En esta característica que comparten un amplio grupo de verbos se encuentra una potencialidad poética en cuanto al modo en que los términos se invierten según su naturaleza transitiva o intransitiva. Una oración como esta es susceptible de contener un estado creado por un agente exterior, como el siguiente:

Tus ojos brillan en la tarde → la tarde se refleja en tus ojos → tú eres la tarde

4.1. Verbos y trazos fuertes y débiles

Fenollosa divide los verbos en dos tipos: fuertes y débiles. Para él, los verbos “vivir, ver, andar y respirar” son débiles porque ya no son acciones, sino que “se han generalizado en estados al caer sus objetos” (Fenollosa, Pound, 1977:41), reduciéndose al estado más abstracto de todos: el de mera existencia. Él niega la existencia de verbos en chino que sean pura cópula, ya que la palabra existir significa manifestarse por medio de un acto concreto; de hecho, la conjugación “es” significa activamente tener.

Por otra parte, en el *I Ching*, sólo dos rasgos elementales desencadenan toda la expansión gramatical: trazo fuerte y trazo partido, correspondientes a determinadas categorías de palabras atendiendo a su naturaleza argumental o no argumental o, como vemos en Fenollosa, verbos fuertes o débiles.

⁸ El libro del *I Ching* o *Libro de las mutaciones* comienza con el siguiente enunciado: “Lo único que no cambia es la mutación”.

Aunque en este apartado creamos un paralelismo entre *I Ching* y escritura china, no debemos confundir el concepto de verbos fuertes con rasgos fuertes, siendo lo primero una subdivisión nuclear, y lo segundo una ordenación sintáctica. La traducción de chino precisa de una remisión a la fuerza concreta de lo original, esto es, partiendo de la semántica, rechazando adjetivos, nombres, y buscando, en lugar de eso, verbos fuertes e individualizados. Estaríamos refiriéndonos a una “pragmática poética”, donde las categorías de palabras no encierran y determinan los conceptos abstractos, sino que dan lugar a una apertura hacia un espacio radical, a un encuentro donde las partes de la oración se funden a merced de un interpretante creativo. Este aspecto nos obliga a buscar en los orígenes del lenguaje y en la estructura subyacente de este. A este respecto, Fenollosa, mediante el legado de la lengua china, afirma que el origen de la oración fue el verbo transitivo. De él nacen todas las categorías. La lengua china es poética por eso mismo, pues al ser sus palabras “verbales”, están vivas y no fragmentadas, por lo que se acerca a la naturaleza.

La palabra china, al ser verbo, contiene en su interior todas las categorías (su propia sustantivación, nominalización, adjetivación, etc.). Esto nos acerca a la filosofía del lenguaje y a la necesidad de reflexionar sobre la naturaleza creadora que por sí ya está contenido en él. Cada palabra contiene en sí misma la acción, la función y el sema. Por tanto, la gramática funcional llega aquí a su límite, y comienza la gramática poética. De este modo, en el *a priori* que encontramos en una oración tan sencilla como “agricultor cultiva arroz” (Fenollosa, Pound, 1977:47), la gramática funcional encuentra un agente y un objeto, mientras que en chino encontramos tres verbos:

agricultor: persona realizando una acción
cultiva: núcleo verbal principal
arroz: germinando y creciendo⁹

Del mismo modo, en chino, *sol* significa “lo que engendra”. Esto nos aproxima aún más a la naturaleza, puesto que *la cualidad es una capacidad de acción, considerada en posesión de una inherencia abstracta* (Fenollosa, Pound, 1977:47); incluso un objeto es visto de un color determinado de acuerdo a una determinada velocidad de vibración. Así, el chino siempre conserva un sustrato de significado verbal, y no sólo una añadidura abstracta adjetival a “es”.

4.2. Dualidad sujeto-predicado

Los sesenta y cuatro hexagramas que forman el *I Ching*, a su vez están compuestos por dos trigramas; al igual que en los trazos fuertes y débiles, aquí encontramos otra dualidad que correspondería, en este caso, al sujeto y al predicado; una dualidad que pertenece a la misma unidad, ya que el uno depende del otro, es decir, concuerdan, dependiendo de cuál de ellos sea el dominante o sujeto activo, y cuál de ellos sea predicado-sujeto pasivo.

⁹ En esta conceptualización lingüística se encuentra el principio de mutación constante del *I Ching*.

Este dominio viene dado por la presencia de trazos fuertes o débiles, que atienden a las características de los elementos: blando-agua-femenino-padre-fuerte-fuego-masculino-hijo¹⁰, etc. La variación de estos trigramas constituye la base que sustenta las posteriores permutaciones, variaciones y combinaciones, tal como sucede en el espacio gramatical. Es aquí donde surge otra cuestión: según Fenollosa, sin la gramática tendríamos una visión más poética de la vida, por lo que podemos deducir que la poética fue antes de la gramática, pero ¿estaríamos hablando de una evolución o de una involución en el lenguaje? Partiendo de que en chino “cosa” y “acción” no están separadas, podría tratarse de un problema intrínseco de traducción no sólo lingüística, sino intelectual. ¿Romperíamos una cadena necesaria para situarnos en un eje existencial? Si partimos de que un nombre contiene un conjunto de funciones, ¿no nos situaríamos en una progresión fractal, donde cada unidad contiene a todas las posteriores, y así sucesivamente¹¹? Por otra parte, como mantienen los axiomas del *I Ching*, sin dualidad no hay movimiento, tal y como acontece en la transformación cíclica de la naturaleza. Cada vez que un proceso alcanza su límite, se produce una reversión empujada por una semilla de oposición, siempre latente en la mutación. Esto podría explicar el hiato filosófico creado por las cuestiones que aquí expresamos.

5. IMAGEN Y METÁFORA

El hexagrama contiene, por su propia disposición, la “imagen” (así denominada en el *I Ching*), y esta imagen constituye un poema abierto; un continente pleno de significado que cambiará y desplegará sus posibilidades hermenéuticas en los diferentes actos intencionales. De ahí que los textos sagrados, en general, sean textos poéticos por su dinamismo significante, su capacidad de desplegar variantes, y sus posibilidades caleidoscópicas de actos de conocimiento a través de los diferentes focos y situaciones relacionales. La imagen es un reflejo lingüístico de la propia naturaleza del hexagrama. Así, tal y como han sido determinados las cualidades y estados de las diferentes líneas, se produce una actividad natural y esencial que crea una cadena de acontecimientos y una serie de atribuciones con posibilidades de permutación.

Aquí surge la necesidad del encuentro con la palabra total, lo que conlleva una neutralidad en el lenguaje, presupuesto deductivo por el hecho de descartar el tiempo en su constitución formal, pero, ¿realmente hay aquí una acción lingüística? Mediante el uso de la metáfora y de las imágenes mentales nos acercamos en muchas ocasiones a la síntesis de varios formantes. Todas las palabras chinas escritas son subyacentes, y no por ello abstractas ni excluyentes de las partes de la oración.

Cada categoría comprende a las demás; no son verbo, nombre y adjetivo: es todo ellos a la vez, en todo momento. Al ser el lenguaje expresión del pensamiento, vislumbramos, a través de la ausencia del poder jerárquico, la desaparición de la forma en el fondo (López

¹⁰ Las atribuciones se suceden proporcionales al foco predicativo, o a la “mirada” predicativa.

¹¹ Es decir, el verbo contiene todos los nombres, y estos la verbalización de ellos mismos.

García, 1980); un pensamiento que difiere totalmente de la concepción dramática (Domínguez Rey: 2003) que subyace en la gramática funcional.

Referente a la actuación poética en la frase china, nos encontramos ante una libertad de uso, pudiendo declinar el significado a un lado o a otro, según el punto de vista del poeta. Esto ya es metáfora, entendida no sólo como figura retórica, sino como palabra expulsada de su centro categorial que puede ocupar cualquier lugar gramatical: signo lingüístico en su desnudez. La analogía que sirve de fundamento a la metáfora puede hacerse tan explícita que la metáfora desaparezca; es entonces cuando ya no tenemos una metáfora, sino una imagen; por tanto, de toda metáfora puede sacarse una imagen, y viceversa, pero, como ya declaró Aristóteles en su *Retórica*, aquella es más apreciada que ésta por ser más breve y sorprendente (Ret. III, 10); a esto añade: “las imágenes deben ser aplicadas como las metáforas, puesto que son metáforas” (Ret. III, 4, 4.1). De las relaciones que se dan en la naturaleza surgen las metáforas primitivas; en cada unidad natural se encuentran, ya inscritas, las estructuras latentes, del mismo modo que la cadena de ADN en el ser humano. Como afirma Fenollosa, *las fuerzas que producen el ángulo de flexión de las ramas de una encina ya están contenidas en potencia en la bellota* (Fenollosa, Pound, 1977:50) y, por consiguiente, podríamos reconstruir estas fuerzas con las producidas por la fuerza de los ríos, o de los caminos. Nos estamos refiriendo, por tanto, a la metáfora que nace de una identidad de estructura, no de una sola analogía; esta identidad viene dada por el sistema biológico: son claves proporcionadas por la propia naturaleza.

En otra de sus famosas obras, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, Fenollosa destaca la importancia de la percepción de las metáforas no sólo en poesía, sino en el arte en general. La poesía es percepción de la relación orgánica entre las cosas, y esto tiene su comienzo en la ampliación del vocabulario de las lenguas primitivas, donde la palabra era transparente. Esta percepción nos hace volver a esa claridad primitiva del lenguaje de la poesía y del mito (Fenollosa, 1912:6).

La metáfora es sustancia poética, como conjunto matemático que contiene las fórmulas comunes a varios campos, en acto de contención eidética. Es el camino a través del cual lo conocido interpreta lo oscuro y desconocido y donde la palabra es devuelta al mito original: al arquetipo. La poesía constituye un acto de consciencia ante esta realidad eludida y elidida por la patología crónica del lenguaje. En chino, la conciencia de metáfora y de la jerarquía de su taxonomía se mantiene viva mediante proceso de abstracción y extracción de cualidades, práctica que intenta recuperar el estructuralismo. Sobre esta metáfora primitiva se sustenta nuestro sistema lingüístico actual; tal es el fundamento poético del lenguaje.

4.1. El esencialismo en la lengua china

Es importante destacar que, al ser el chino una lengua sintética, facilita un planteamiento esencialista, y esto es algo que no podemos decir de las lenguas flexivas y las aglutinantes, que comprenden un carácter gramatical cerrado en cuanto a que la propia morfología determina temporalmente una escena, al mismo tiempo que la define pragmáticamente. Al no estar implicado nexo alguno en los caracteres, estos son abiertos, y esta

misma apertura explica la potencialidad poética que viera Fenollosa en esta lengua. Esto ocurre únicamente en el fenómeno de la lectura (y escritura), puesto que en el acto de ser enunciado, los tonos en el chino ya implican su dirección, esto es, la elección de los posibles significados sólo podrían venir dados teniendo en cuenta el nivel musical, según cómo sea la curva que crea la entonación de los sonidos. Estos recubrimientos tonales equivalen en síntesis a valores de situación, contexto, y forman una sintaxis implícita, no desplegada, como la de las lenguas flexivas y aglutinantes. No obstante, este parámetro sonoro no llega a acotar las posibilidades de la expresión metafórica, puesto que en el mismo acto de poetizar, de cubrir con un velo poético el contenido, nuestra capacidad lingüística no se desapega del “gramma”, y en esta musicalidad se resuelve la imagen en una multiplicidad de caminos posibles, aun habiendo sido uno el corporeizado en el acto del decir. Esto se debe a que, dentro del poema, la entonación no sólo puede atender al significado de la propia palabra, sea la cadencia (ascendente, descendente, combinación de estas anteriores o neutra), sino que siempre estará presente un plano rítmico y expresivo, que escapará a todo intento de cerrar un significado absoluto; tal es la manifestación y ocultación de la palabra que tiene lugar en quien se adentra en el poema como lector.

CONCLUSIONES

Como hemos podido observar, el lenguaje poético nos muestra un mayor conocimiento de la lengua. La poesía permite a la palabra “ser palabra”, por lo que los conceptos de sintaxis se ven tambaleados: ya no es necesario buscar subordinaciones a un núcleo que en sí ya contiene información y conocimiento; no es necesario relacionarlo con otros elementos, puesto que en él ya se encuentran las relaciones entre estos. La escritura china es una demostración clara de tal hipótesis, al igual que el sistema sémico de las mutaciones del sentido que nos ofrece el *I Ching*. Sin duda, en el lenguaje de la actualidad experimentamos un movimiento pendular, aunque nunca se vuelve al principio, sino a un nuevo origen más evolucionado. Gracias a un largo camino de expansión sintáctica, podemos ser conscientes de la importancia de la retracción del lenguaje que se presenta, de nuevo, reducido al máximo a su esencia. Por este proceso analítico *a posteriori*, el lenguaje poético nos muestra partes de él mismo hasta donde nuestro intelecto aún no ha podido llegar, y busca arrojar más luz sobre un conocimiento que se encontraba en la oscuridad. Esto dota a la poesía de un carácter científico, entendido como la naturaleza creadora y creativa del lenguaje no con una finalidad expresiva, sino como búsqueda, casi encuentro, de su verdadero fundamento científico. Gracias a este camino recorrido, la poesía hace conscientemente lo que los pueblos primitivos hacían inconscientemente (Bernd 1978:644). Las investigaciones de Fenollosa representan una crítica a las convenciones lingüísticas y al uso inconsciente que hacemos de la lengua, sobre todo en Occidente. Fenollosa no trata de sustituir la poesía occidental por la china, sino que reclama la necesidad de acoger de ella ciertos rasgos, como los que aquí exponemos. Así, la palabra poética nos aporta *la concisión luminosa y preñada de sentido, al igual que esa constante vuelta hacia los orígenes del hombre creador del lenguaje* (Bernd 1978:644). Nos encontramos pues, ante el reto de romper nuestro concepto de orden sintáctico y ampliar nuestros horizontes en busca de la verdadera libertad del lenguaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (2000): *Poética*. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (1994): *Retórica*. Madrid: Gredos.
- BERND, DIETZ (1978): “Fenollosa y las enseñanzas de la poesía china”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 639-645.
- BOHM, DAVID (2002): *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós.
- CHEN, HAO. (2015): “¿Ideogramas o pictogramas? Una introducción a los caracteres chinos”. *Análisis. Revista de México y la Cuenca del Pacífico*, 107-129.
- DOMÍNGUEZ REY, ANTONIO. (1987): *El Signo Poético*. Madrid: Playor.
- (2002): *Limos del verbo*. Madrid: Verbum.
- (2003): *El Drama del Lenguaje*. Madrid: Verbum.
- (2006): *Palabra Respirada: Hermenéutica de Lectura*. México: Universidad Iberoamericana-UNED.
- (2007): “Retracción expansiva del sintagma”. *Philologica Canariensia. Revista de la Universidad de Las Palmas de G.C.* 12, 237-258.
- (2009): *Lingüística y fenomenología*. Madrid: Verbum.
- FENOLLOSA, ERNEST, (1912): *Epochs of Chinese and Japanese*, vol. II. London: William Heineman.
- FENOLLOSA, ERNEST; POUND, EZRA (1977): *Carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, LAURA A. (2007): “Poesía y naturaleza del lenguaje”. *Signos Lingüísticos. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa de México*, 3, 209-213.
- HUSSERL, EDMUND (1997): *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- I CHING. *Libro de las mutaciones* (2000): Richard Wilhelm (ed). Barcelona: Edhasa.
- LÓPEZ GARCÍA, ÁNGEL (1980): *Fundamentos de lingüística perceptiva*. Madrid: Gredos.